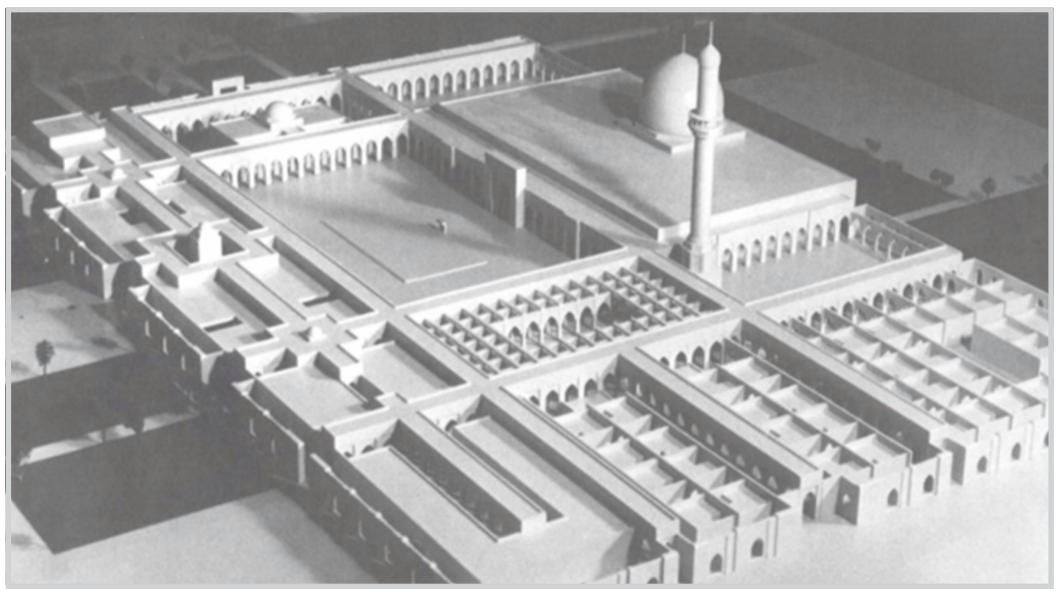
سبعينية المعماري "معاذ الآلوسي":

غياب الجيل الثالث وحضوره

(٣-١)

د. خالد السلطاني
معماري وأكاديمي

في كتابه "المكان، الزمان، والعمارة"؛ نصه الذي اعتبر دوماً، من النصوص الكلاسيكية التي تعاطت مع منجز عمارة الحداثة، يشير مؤلفه الناقد المعماري "سيغفريد غيديون" (١٨٨٨-١٩٦٨) Siegfried Giedion الى ظهور "الجيل الثالث" في مسار ذلك الحدث الابداعي الذي بدأ في التشكّل بالعشرينيات من القرن الماضي وأعني به "عمارة الحداثة". ومقراً بوجود فوارق مهنية بين تلك الاجيال الصانعة لذلك الحدث، فإن غيديون يشير في الوقت ذاته، الى حضور "سمة اساسية اكتنفت مسار الحركة الحداثية المعمارية، وهي سمة التعاقب، التتابع او الاستخلاف بين تلك الاجيال. والتي، وفقاً لرؤيته كفلت استمرارية تطور العمارة". ومع هذا، فإن ناقد عمارة الحداثة المعروف يميز اختلافات جوهرية اتسم بها "الجيل الثالث" عن سابقيه، اختلافات نابعة أساسا من تداعيات التطور الحاصل في تكنولوجيا البناء وتغيير الذائقة الجمالية وظهور قضايا مهنية جديدة تطلبت حلولا معمارية غير مسبوقة. ومن ضمن المفاهيم التي تناولها "الجيل الثالث" بالتقصي والبحث والممارسة، كما رصدها الناقد، الاهتمام المكثف بنماذج العمارة التاريخية، ورؤية ذلك الاهتمام ليس بكونه اموراً شكلياً، بقدر ما "كان ينطوي على ادراك عميق لكنه العلاقات الجوانية الرابطة لما بين العصور، والتي امن حضورها في الخطاب المهني، التطور المستمر الذي صاحب مسار العمارة".



الحداثة المعمارية في العراق

وما يشير اليه "سيغفريد غيديون" من افكار في مستواها العالمي، يمكن بنجاح اسقاط مفاهيمها على الحالة الاقليمية او المحلية. واقصد بالاخيرة، طبعا، الحالة العراقية. بمعنى ان مسار حركة التحديث المعمارية العراقية، التي تأسست بمواكبة زمنية، مع بدء " اعلان" مبادئ الحداثة المعمارية، والتي باتت صيرورتها في وقت لاحق تمثيلاً لاشتغال موازٍ مع ما يمكن ان نسميه مقاربات منجز عمارة الحداثة العالمي، افرزت هي الاخرى " جيلها الثالث"؛ الجيل الذي عمل واجتهد تصميمياً ضمن اشتراطات المرحلة الزمنية وظروفها الموضوعية والذاتية معاً. وهذا كله سيمهد السبيل لقراءة جادة لمسار تطور الحداثة بالعراق، ويمنحنا إمكانية إجراء تقييم موضوعي له، عبر الاحساس بحضور عنصرالمجايلة وتحديد فتراتها المرحلية، من دون ان يعني ذلك رسم حدود قسرية تفصل بين اعمال تلك الاجيال.

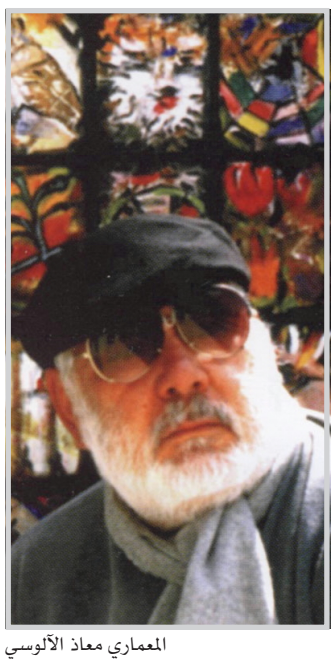
وبما ان الحداثة المعمارية نشأت عندنا، في العراق، كما اسلفنا، في العشرينيات، بتزامن طريف مع ظهور الحداثة المعمارية العالمية؛ فإن فترة عمل "الجيل الثالث" الذي يتكلم عنه "غيديون"، انحصرت زمنياً بين منتصف الخمسينيات وبدء الستينيات ؛ وهي ذاتها الفترة التي تشكل بها عندنا ذلك الجيل المهني، الذي عول المسار التطوري للعمارة المحلية على منجزه امالا عريضة، لكن تلك الآمال ظلت، مع الاسف، مجرد آمالاً وتمنيات بعيدة عن التحقيق، وبالتالي لم يؤثر انتاج ذلك الجيل (المحدد المعالم والمتماثل في مرجعياته التصميمية) تأثيراً عميقاً في الممارسة المعمارية المحلية. وإذ اتسم منجز الجيل الثالث في مستواه العالمي على بلوغ تخوم ابداعية لم تكن معروفة او متداولة كثيراً في الخطاب المعماري يومذاك، كما يذكر غيديون بعضاً منها، على سبيل المثال لا الحصر؛ فان ذلك المنجز قد تحقق في اجواء ثقافية معاضدة للابداع، وبوجود فرص وإمكانات يسر حضورهما حسن سير العملية الابداعية اياها. في حين كتب على ممثلي "الجيل الثالث" العراقي ان يعملوا وينتجوا في "فضاء" احداث متقلبة جذرياً في مرجعياتها القيمية، وفي ظروف مستجدة ودائما طارئة، معظمها غير ملائمة اطلاقاً لتطلعاتهم وعملهم. وهذه الاحداث بدأتها ثورة تموز ١٩٥٨، وما افرزته من نظام الحكم الفردي وما صاحبه من هشاشة استراتيجيات منطلقاته العمرانية المتسمة على غموض الاهداف في احيان، وغيابها التام في احيان آخرى.

محنة الجيل الثالث

لكن ما احدثه انقلابيو ٨ شباط ١٩٦٣ من " اجواء" حافلة بالرعب والقسوة غير المسبوقة، فاق كل ما مر سابقاً من "احداث" مدمرة على العراق والعراقيين، عاملة عملها التخريبي في وأد وإلغاء اية فرصة محتملة للابداع الحقيقي، ومبعثرة، في الوقت نفسه، آمال " الجيل الثالث" في محاولته لجهة تحقيق اهداف مهنية جادة. ذلك لان القسوة المنفلتة والفظاعات التي اوقعت الفزع بالنفوس التي تبنى سياستها "الشباطيون" وتم تكريس " ثقافتها" بقوة السلاح، طالت الجميع، وبالطبع طالت المعماريين ولاسيما "الجيل الثالث" منهم، كثر منهم وجد نفسه امام محن الاعتقال والتشريد والطرد العشوائي من وظائفهم او في احسن الاحوال تضييق الخناق على البقية الباقية منهم. وما ارساه "الشباطيون" من ممارسات تعسفية وقسوة مفرطة، افضت ليس فقط الى ترويع المثقفين وتكميم افواههم، وانما كرست "بمنظومتها" الجديدة قيماً منحرفة لم تراع كثير أهمية للنزاهة او الخبرة او الكفاءة او الاختصاص لدى الآخرين. ان "دورهم" في هذا المعنى (مع ممارسات "ورثتهم" في انقلاب سنة ١٩٦٨)، لا يختلف كثيرا عن دور محاكم التفتيش الكنسية بالعصور الوسطى؛ عندما "زرعت" الاخيرة الخوف والذعر لدى ممثلي الطبقة المتنورة الايطالية، وارغمتهم عن طريق الارهاب والوعيد،على الصمت ونبذ الافكار الطليعية؛ ما جعل من ايطاليا المرعوبة "وهي المولدة والحاضنة الرئيسية لافكار عصر النهضة،ان تعيش قروناً عديدة في قطيعة تامة مع تلك الافكار التي ابتدعتها هي نفسها، وان " تسكن" في ظلام ابستيمولوجي دامس ومريض، لم تبرؤ منه الا مؤخراً. لكننا لن نسترسل كثيرا هنا في مثل هذا الحديث، لان مكانه دراسات مطولة وربما كتب، نعتقد ان اوآنها قد آن، بعد نصف قرن من ذلك الحدث الذي افضى، من دون، ربما، قصد، الى ما افضى لعقود من سنين عجاف غارقة في ظلاميتها وهولها، وما نجم عنها من ارتداد مشين، نرى في مثل كتاب عمارة ذلك الجيل، ما يمنح دراستنا الحالية المكرسة "لسبعينيته" التي تتوافق هذه السنة (٢٠٠٨)، بعداً مضافاً يحمل دلالة التذكير بأولئك الذين غيبوا على نحو قاسٍ وظالم؛ فعمارته في معنى ما، هي حضور في وجه الغياب. ومن هنا، ايضا، مشروعية الاحتفاء به وبعمارته.

وقبل الانتقال الى صلب الموضوع الذي اتطلع الى تناوله، اود ان احدد معنى مصطلح "الجيل الثالث" الذي اتعاطى معه. فهذا الجيل الذي تأهل معمارياً ومارس المهنة في فترة زمنية محددة، هو الجيل الذي خلف جيلاً سابقاً من المعماريين الذين تخرجوا في الاربعينيات وبدء الخمسينيات، والذين اعتبرهم ايضا خلفاً لجيل اول تأهلوا معماريا في الثلاثينيات، أولئك الذين واكبوا فترة عمل المعماريين الانكليز الذين عهد لهم تدبير وتنفيذ المشاريع العمرانية في بدء نشوء الدولة العراقية الحديثة. ومصطلح معماريي " الجيل الثالث" يتعين ادراكه كخيمة فضفاضة انضوى تحتها معماريون عديدون. مثل جميع تلك الاسماء التي ذكرت تواً (وقد تكون جميعها لم تذكر، بسبب نقص المعلومات.. والنسيان ايضا!)، لكن ثمة اسماء لمعماريين آخرين ليس بالمستطاع " نسبها" الى الجيل الثاني، كما ليس بالامكان" عدها" من الجيل الثالث، انها تقع عند تخوم جيلين، مثل: هشام منير وناصر الاسدي ومهدي الحسني وفاضل لازار ومحمود حمندي وغيرهم، تماما مثل بعض الاسماء الأخرى التي تقع عند نهايات فترة الجيل الثالث وليس منه مثل: هيثم خورشيد سعيد وياسر حكمت عبد المجيد وعصام السعيد وعباد الراضي وطالب الطالب ونزار عثمان وغيرهم. ويظل تشابه العامل الزمني وتماثل الظروف التي عملوا فيها، هما اللذين يحددان مصطلح معماريي " الجيل الثالث"، هم الذين مارسوا عملهم وفق مقاربات مهنية متقاربة، وتلقوا جميعهم تعليمهم المعماري خارج العراق، ما يمنح تلك التسمية نوعا من المصداقية والوثوقية. تنبغي الاشارة إلى أن خصوصية موقع المعمار ضمن "خيمات" الاجيال المذكورة، لا يعني بأي حال من الاحوال اكتساب المعمار بصورة آلية نوعا من التقييم المهني. ذلك لان المعمار رفعة الجادرجي " جدار بين ظلمتين" صرخة مدوية في ذلك الاتجاه.

تبدو اسماء معماريين مثل ابراهيم علاوي وعصام غيدان وأنيس عجينة وطارق الجدة وغسان رؤوف، وفؤاد عثمان وغيرهم كثر، تبدو غريبة، الآن، على وقع مسامع المثقفين العراقيين وعلى مسامع المعماريين منهم ايضاً. فماكنة التغييب، "اشتغلت" بكفاءة ما بعدها كفاءة في إخفاء مجموعة تلك الاسماء التي شكلت قسماً من جسم الجيل الثالث، واقصتهم عن الذاكرة المعمارية العراقية. انه غياب ظالم لجيل كامل، كان يمكن له ان يثري المشهد المعماري المحلي بإنجازات حقيقية، انجازات ربما غيرت كثيراً من معالم البيئة المبنية المحلية (وحتى الاقليمية) المتعطشة للتجديد، والتواقة لتنفيذ طروحاتهم وممارساتهم المهنية عالية النوعية. بالطبع ثمة اسماء معمارية اخرى امثال عدنان زكي امين وعبد الستار عياش وهنري زفوبودا ودريد الياور وعادل صالح زكي وصلاح الاحمدي وباسل جهاد حسن وجورج انطوان جورج وعبد السلام فرمان وكمال تاج الدين وغيرهم من الاسماء التي شكلت مع تلك الاسماء المذكورة اعلاه ما يعرف بالجيل الثالث، قسم منهم عمل لفترة، وآخر توارى سريعاً من المشهد المعماري تحت ضغط ظروف معقدة ومتنوعة، اتسمت بها المرحلة التي نتكلم عنها. لكن اعمال "معاذ الالوسي"(١٩٣٨)، وهو احد معماريي الجيل الثالث، كانت مؤثرة وحاضرة بقوة في الممارسة المعمارية المحلية.. والاقليمية ايضاً؛ ومنجزه المعماري المتنوع والمستمر، هو الذي يضفي أهمية خاصة على



المعماري معاذ الآلوسي

اسلوب "التحقيبات" الجيلية، كما هو متعارف عليه نقدياً، ماهو الا اداة لالية تستخدم بغية التركيز على قضية فكرية محددة، ولاجل مزيد من التحليل والاضاءة لها، وليس غير.

البدايات

ولد معاذ الآلوسي في ٢٤ تشرين الثاني ١٩٣٨ ببغداد في احد احيائها القديمة التاريخية، وبعد ان درس لسنة واحدة في كلية الزراعة بجامعة بغداد، انضم الى بعثة دراسية لدراسة العمارة في جامعة الشرق الاوسط بأنقرة في تركيا، التي كانت برامجها التدريسية وقت ذاك مأخوذة، كما هو حال الثقافة التركية في الخمسينيات بالنموذج الامريكي الوافد وبنجاحاته في شتى الميادين بضمنها العمارة، وتحديداً عمارة الحداثة، التي انتقل مركز ثقلها الى الجهة الاخرى من الاطلنطي، تاركة مكان " اختراعها" الاوروبي نهباً للحروب والخراب. وحالما انهى تعليمه المعماري عام ١٩٦١ قفل "معاذ" راجعاً الى بغداد، بعد زيارات قصيرة الى ايطاليا والمانيا؛ لينضم وهو المتعين حديثا في دائرة الاسكان وبتوصية خاصة من رفعة الجادرجي (١٩٢٦) الى مكتب "الاستشاري العراقي"، الذي كان الجادرجي احد مؤسسيه.

ومن عمله في المؤسسات الحكومية ونشاطه التصميمي في المكتب الاستشاري استقى المعمار الشاب خبرته المهنية الواقعية وتعلم منهما "اسرار" المهنة وطرائق التصميم ضمن مقاربات معمارية اجتهد مع أخرين في صياغتها. فضلا على ادراكه لخصائص المواد المحلية واسلوب البناء وطريقة التعامل اليومي مع المنفذين. وسيقول لاحقاً عن " جامعاته" المهنية بانه مدين لهما باكتساب الخبرة المعمارية. وعن عمله في دوائر الدولة بانها فترة مفيدة جدا، وضرورية جدا للمعمار ذلك لانها تمنحه ".. التعرف على الانظمة والاعراف الهندسية وتسلسل العلاقات في دوائر الدولة وطرق ادارة المشاريع وتمويلها.." والاهم "..هاجس المكان الذي لم اكن ملماً به قبل الدراسة المعمارية".

اشترك معاذ في دورات دراسية في " الجمعية المعمارية" في المملكة المتحدة(١٩٦٣-٦٤) متخصصة في الابنية الدراسية بالمناطق الاستوائية، وبعد سنين عديدة (١٩٦١-٧٠) قضاها في مؤسسات وزارة الاشغال:الاسكان والمباني،استقال أخيراً في نيسان ١٩٧٠ ليتفرغ بالكامل للعمل في المكتب الاستشاري العراقي، الذي سيتركه ايضا بعد نحو اربع سنوات (مايس ١٩٧٤)، وليؤسس لنفسه مع آخرين مكتب " الدراسات الفنية" في بيروت/ لبنان، وبعد حله ينشأ مكتب " الآلوسي ومشاركوه" في قبرص.

صمم معاذ الآلوسي مباني عديدة ذات وظائف متنوعة، وبمقاسات مختلفة، كما ان "جغرافية" مواقع مبانيه شاسعة جداً؛ فهو وان بدء حياته المهنية في وطنه العراق وصمم له الكثير(والاجمل)، لكنه ايضا اشتغل للخليج ولافريقيا وبلاد الارمن إضافة الى قبرص ولبنان، ولايزال ينشط ويصمم في مقر إقامته القبرصية الحالية.

لا تسعى هذه الدراسة لان تكون توثيقاً "لمؤلفات" المعمار الكاملة، فهذا ليس هدفها، انها تنشد قراءة نقدية جديدة، يكمن "جديدها" في تعاطيها مع آليات النقد الحداثي، القادر على إضاءة "النص" الآلوسي المعماري المتنوع والمميز..ايضاً، وتبيان اهميته التصميمية عبر التركيز على نماذج مصطفاة، نزعم بأنها ذات أهمية تصميمة خاصة في منجز المعمار، ومنجز العمارة العراقية والاقليمية على وجه العموم.

معارض عالمية

أبو ظبي

" الرؤى المجمعة " معرض عالمي شامل

عرضت مؤخراً في مركز دبي المالي العالمي أعمالاً لفنانين عالميين من الذين حددوا مسار الفن التشكيلي في النصف الاخير من القرن العشرين.

حوى المعرض الذي اقيم تحت عنوان " الرؤى الشاملة " نحو ٧٠ عملاً فنياً، من اعمال فنانين مميزين مثل" جوزيف بويز، وأندي وارهول، ألفرد جنسن، جاسبر جونز، فيتو أكونتشي، جوزيف ألبرز، جان ميشيل باسكويات، روميرـ إلكساندر كالدر، جون شامبرلين،، وتوماس راف .." وآخرون غيرهم، حيث ضمت اشكالا متفاوتة من اللوحات الزيتية، الاعمال النحتية، الصور الفوتوغرافية، والاعمال التركيبية والاعمال الورقية. وتعتبر هذه المجموعة من مقتنيات مؤسسة "جية بي مورغان تشيس " التي تزيد مجموعتها الفنية على ٣٠٠٠٠ عمل فني تم اقتناؤها من المؤسسة قبل مايقارب الخمسين عاماً.

تعود الاعمال المعروضة الى فترة تمتد من عام (١٩٥٩). وهي اعمال فريدة في اسلوبها ومتنوعة في أسلوب تمثيلها الثقافي. حيث ضمت الاعمال المشاركة العديد من النماذج الشهيرة لمشاهير الفن الحديث المعاصر، ونماذج اقل تقليدية بوساطة فنانين ذائعي الصيت عالمياً، وأخرى بوساطة مواهب ناشئة بدأت تصنع لنفسها حضوراً.

ويسلط المعرض الضوء على ٤٠ فناناً امريكياً الى جانب تمثيل متنوع لأعمال ١٩ فناناً عالمياً، من الاساتذة المعاصرين. وهذه الاعمال عدت في زمنها ولا تزال موضع اهتمام كبير، وتلقى تأملاً عميقاً من مشاهديها. ضم المعرض كذلك أعمالاً تشكيلية تتطلب ظروفا بيئية خاصة كالاعمال التركيبية الضخمة،و نرى أعمالاً ارتبطت ببيئة اصحابها وما تحمله من سمات ومواد صناعية تمتن صياغتها بأساليب متباينة، ما يكشف عن اهتمام مشترك بالطبيعة. وهناك اعمال تعلقت بالرسم المعماري والتي مثلت بشكل جيد في هذا العرض، وضمت مجموعة لوحات لرسوم معمارية.

باريس

التشخيصية السردية " في القصر الكبير "

أقيم في صالات القصر الكبير في باريس معرض مجموعة تيار الشخصية السردية (من ١٦ نيسان- ١٣ تموز). ورواد هذه الحركة الذين يتجاوز عددهم العشرين، نصفهم من أوروبا، اسسوا في باريس كتلة فنية شمولية تسعى في حداثتها الى تجاوز الحدود القومية. لقد كانوا يساريين وهو الامر الذي يقف خلف دعوتهم لإخراج اللوحة والفنان من عزلته في المرسم، ليندمج من جديد في إيقاع الحياة الاستهلاكية، التي فرزت صوراً يومية من طريق التلفزيون الذي تسرب الى كل بيت، أو الصور الإعلانية التي تغطي الجدران العملاقة أو في بواطن أروقة المترو. يصحح المعرض تاريخياً الخطأ النقدي العام الذي يعتبر هذا التيار مشتقاً من نزعة (البوب آرت) الأميركية. وقد يكون العكس صحيحاً لأنها أسبق منها.

ان معظم فناني تيار (التشخيصية السردية) ولدوا ما بين عامي ١٩٣٥ و, ١٩٣٩ وعندما بدأوا الاحتراف كانت (مدرسة باريس) مسيطرة على الوسط الفني مع السوريالية، علماً أن المنازعة كانت على أشدها بين مركزية مونوبول باريس والتحول التدريجي الى نيويورك. ظلت باريس مسيطرة حتى أعوام ١٩٥٥-١٩٥٧، وتم انتزاع هذه المركزية وتحولها الى نيويورك خلال عامي ١٩٥٨ و١٩٥٩ . تأسست جماعة (البوب آرت) في نيويورك عام ١٩٦٠، وكانت أول تظاهرة لها عام ١٩٦٢ . ولم تصل عروضها باريس حتى ١٩٦٤ . في تلك الفترة يفوز روشنبرغ (فنان البوب الأميركي) بجائزة التصوير الأولى في بينالي فينيسيا (عام ١٩٦٤)، الفرنسيون كانوا يظنونه (دادائياً محدثاً) لأنهم لم يكونوا قد سمعوا بعد بالبوب الأنكلوساكسوني. وكذلك الأمر في لندن. لعله من الجدير بالملاحظة أن النقاد الأميركيين أنفسهم تراجعوا عن اعتباره ممثلاً للبوب آرت مثل آندي وارهول. إذا عدنا الى جماعة (التشخيصية السردية) في باريس نجدهم بدأوا بحوثهم منذ أوائل الخمسينيات، والمثال الساطع هو فاهلستروم الذي بدأ في السويد ما بين ١٩٥٥ و١٩٥٧ قبل وصوله باريس وانضمامه الى المجموعة عام ١٩٥٨ مستخدماً ملصقات الصحف اليومية. كذلك أمر تيليماك من تاهيتي فقد ابتدأ منذ عام ١٩٦٠ بملصقات الصحف والإعلانات الطباعية. وهنا نعثر على ضرورة التحديد التاريخي في عنوان المعرض بأن البداية كانت عام ١٩٦٠ أما النهاية في عام ١٩٧٢ فتحيل الى (معرض بومبيدو) وللمجموعة في القصر الكبير.

بعد هذا المعرض تراجعت هواجس المجموعة. بأثر التحولات السياسية والفكرية التي سببتها ثورة ١٩٦٨ للطلبة. والتي ظل صداها حتى ١٩٨٠ حيث عادت الدعوة الى التيار المرتبط بهذه الثورة والمشتق من تقاليد التجريد الغنائي وهو تيار (السطح والمادة) والذي قضى نهائياً على التيار. ناهيك عن محاولة النفوذ الأميركي (صالات العرض والتسويق والمزادات) في باريس إخفاء ذكرهم أمام صعود أسماء مجموعة البوب آرت الأميركيين وطغيانهم.

يتمثل الفارق الأساسي بين التيارين من تناقض موقفهما الأيديولوجي أي من طريقة استخدام العناصر الاستهلاكية في اللوحة. يقول الفنان تالبوت عام ١٩٦٤ (التشخيصية السردية تتمثل في الرغبة بقول شيء عن طريق التصوير) وهنا نعثر على أهمية (المضمون) والخطاب الاعتراضي السياسي. كذلك فإن التيار يعتمد أكثر من نظيره البوب على تقاليد التصوير التراكمية من دون الاستسلام المطلق لعاداة الثقافة النخبوية في الأداء، لذا نجدهم يقتربون كثيراً من سلطة الفن السابع (السينما) ثم الفيديو، فبعضهم اعتبر الصور الفوتوغرافية البديل الشرعي عن تقنية وتقاليد لوحة الحامل.

لقد هيأت هذه المجموعة لتشخيصيات ؟ما بعد الحداثة؟ بعد عام ١٩٧٠ .